

© Бегичева, О.В., Шэнь Тун, Штейнле, К.А., 2022  
 УДК 7.06+75.01+78.04  
 DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-183-192

## ОБРАЗ ДАЛЕКОЙ ВОЗЛЮБЛЕННОЙ В «ПРИНЦЕССЕ ГРЁЗЕ» МИХАИЛА ВРУБЕЛЯ – НИКОЛАЯ ЧЕРЕПНИНА

О.В. Бегичева<sup>1, 2</sup>, Шэнь Тун<sup>1</sup>, К.А. Штейнле<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 191186, Санкт-Петербург, Российская Федерация

<sup>2</sup> Волгоградский государственный институт искусств и культуры, 400001, Волгоград, Российская Федерация

**Аннотация.** В статье анализируются художественные процессы, протекающие в искусстве романтизма. Отмечается, что кардинальные сдвиги, произошедшие в мироощущении творческой элиты, затронули дискурс о любви. Несмотря на то что он уже давно стал предметом исследовательских штудий ученых разных специальностей, за общими наблюдениями в стороне остался концепт «куртуазной любви» и образ Прекрасной Дамы / Далекой возлюбленной. В данной статье он рассматривается на примере декоративного панно М. Врубеля и симфонической прелюдии Н. Черепнина по драме Э. Ростана «Принцесса Грёза». Образ Далекой возлюбленной получил новую жизнь в искусстве рубежа XIX–XX вв., встроившись в грезовый дискурс символизма. Цель статьи – выявить архетипические константы в структуре названного образа. Используются методы историко-культурологического, музыковедческого, искусствоведческого анализа, а также компаративистики и теоретической поэтики. Определена сюжетно-тематическая топика «Принцессы Грёзы». В поэтических, художественных и музыкальных опусах найдены общие сюжетные мотивы, принципы типизации героев, композиции и драматургии. В выводах отмечено влияние средневекового символа Прекрасной Дамы на формирование новоевропейского образа Далекой возлюбленной и его дальнейшее слияние с эстетико-религиозной концепцией Вечной Женственности русских символистов.

**Ключевые слова:** символизм, семиозис грезы, куртуазная любовь, образ Далекой возлюбленной, «Принцесса Грёза», Э. Ростан, М. Врубель, Н. Черепнин

**Конфликт интересов.** Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Бегичева О.В., Шэнь Тун, Штейнле К.А. Образ Далекой возлюбленной в «Принцессе Грёзе» Михаила Врубеля – Николая Черепнина // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 3. С. 183–192. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-183-192.

## THE IMAGE OF THE LAVED FAR-AWAY LADY IN “THE PRINCESS FAR-AWAY” BY MIKHAIL VRUBEL – NIKOLAI CHEREPNIN

O.V. Begicheva<sup>1, 2</sup>, Shen Tong<sup>1</sup>, K.A. Shteinle<sup>2</sup>

<sup>1</sup> A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, 191186, Saint Petersburg, Russian Federation

<sup>2</sup> Volgograd State Institute of Arts and Culture, 400001, Volgograd, Russian Federation

**Abstract.** The article discusses with the artistic processes taking place in the art of romanticism. It is noted that the cardinal shifts that have taken place in the attitude of the creative elite have affected the discourse about love. Despite the fact that it has long been the subject of research studies by scientists of various specialties, the concept of “courtly love” and the image of the Beautiful Lady / the Loved Far-Away Lady remained aside from general observations.

It is considered on the example of a decorative panel by M. Vrubel and a symphonic prelude by N. Cherepnin based on the drama of the same name by E. Rostand "The Princess Far-Away". It is noted that the image of the Loved Far-Away Lady received a new life in the art of the turn of the 19th–20th centuries, having integrated into the dream discourse of symbolism. The purpose of the article is to reveal the archetypal constants in the structure of the named image. Using the methods of historical-culturological, musicological, art history analysis, as well as the methods of comparative studies and theoretical poetics, the plot-thematic topic the Loved Far-Away Lady in poetic, artistic and musical opuses was investigated. Common plot motifs, principles of character typification, composition and dramaturgy are found. The authors established the influence of the medieval symbol of the Beautiful Lady on the formation of the new European image of the Loved Far-Away Lady and its further merging with the aesthetic and religious concept of the Eternal Femininity of the Russian symbolists.

**Keywords.** symbolism, semiosis of dreams, courtly love, the image of Loved Far-Away Lady, "The Princess Far-Away", E. Rostand, M. Vrubel, N. Cherepnin

**Conflict of interests.** The authors declare the absence of conflict of interest.

**For citation:** Begicheva, O.V., Shen Tong, Shteinle, K.A. (2022), "The image of the laved far-away lady in «The Princess Far-Away» by Mikhail Vrubel – Nikolai Cherepnin", *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 3, pp. 183–192. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-183-192.

Возрождение средневековой поэзии, «трансфер» идей и образов рыцарских романов, начавшийся на рубеже XIX–XX вв., в искусстве романтизма актуализировал эмблематические концепты Средневековья. Самым узнаваемым знаком рыцарской культуры и новым мифом романтизма стал концепт «куртуазной любви». Оказавшийся в орбите дискуссионной полемики западноевропейского научного дискурса (см.: (Busby K., 2006; Moore J., 1979; Talbot D., 1970)), он, тем не менее, сохранил в своем понятийном поле устойчивый мотив возвышенного служения Прекрасной Даме.

В европейской философии со времен античности сложилась традиция обсуждения смысла любви. В отечественной науке этот вопрос детально проработан на страницах монографии В. Шестакова «Эрос и культура: философия любви и европейское искусство» (1999). Автор, проделав путь по лабиринтам европейской философской мысли о любви длиной в несколько столетий от античности до современности, приходит к мысли о связи любви и кра-

соты. Это позволяет нам выделить главный компонент содержания концепта «куртуазной любви» – образ Прекрасной Дамы.

Каждая эпоха наполняла его своими смыслами, балансируя между эстетико-философским и этико-религиозным полюсами, между «eros» и «caritas» (в значении жертвенности, милосердия), между «eros» и «philos» (в значении дружбы). В романтизме этот выразительный и вдохновенный образ Прекрасной Дамы приобрел очертания Далекой возлюбленной. Последующая трансформация названного образа в искусстве Серебряного века составит проблемное поле данной статьи.

В символизме с его тягой к невозможному, надмирному, ключевым понятием становится грёза. Теоретики символизма подчеркивают, что «грёза, видение и галлюцинация позволяют глубже проникнуть в царство незримого в бесконечных поисках подлинной реальности» (Кассу Ж., 1998, с. 34). Грёза превращается в мечту о несбыточном, недостижимом и уплотняется в образе Далекой возлюбленной. Именно

к ней стремится душа поэта, к ней обращен его взор, ей поются дифирамбы и возносятся адонидии. Многие представители творческой интеллигенции обратили свой взор к этому образу-символу, транслируя его в своих художественных текстах.

В основе сюжета о Далекой возлюбленной лежит широко распространенная в средние века легенда о любви провансальского трубадура Жоффруа Рюделя (ок. 1113–1170) к трипольской принцессе Мелисанде. В романтизме на ее основе возникли два произведения: поэма Генриха Гейне «Принц Жоффруа Рудель и принцесса Мелисанда Триполи» (1851) и драма Эдмона Ростана «Принцесса Грѐза» (1895). На русской почве мощный отклик получило второе сочинение. Обратимся к его содержанию.

Принц Жоффруа еще совсем молодой, но уже израненный в крестовых походах, проникается платонической любовью к прекрасной заморской принцессе Мелисанде. Зная, что дни его сочтены, он не медлит и отправляется на корабле в город Триполи навстречу своей небесной мечте. Согласно замыслу, принц никогда не видел предмет своих воздыханий, стремлений и томления. Он вдохновенно воспевал красоту и совершенство принцессы как истинный поэт, для которого путеводной звездой служил один только идеальный образ возлюбленной.

Э. Ростан усложняет сюжет средневековой легенды введением нового персонажа – Бертрана – трубадура и друга Жоффруа. В долгом морском путешествии корабль попадает в бурю и с трудом достигает берегов

Триполи. Обессилевший принц Жоффруа просит своего друга и сподвижника Бертрана привести Мелисанду на корабль.

Замок принцессы тщательно охраняется. Бертран вступает в бесстрашный поединок со стражей и проникает в покои Мелисанды. Она ошибочно принимает его за Жоффруа и отдает герою свое сердце. Бертран не в силах устоять перед красотой Мелисанды, между ними вспыхивает любовь. Однако рыцарский долг превыше всего. Бертран убеждает принцессу отправиться на корабль. Увидев Жоффруа и услышав его последние стихи, Мелисанда отрекается от своей земной любви. Поэт умирает на ее руках, Мелисанда уходит в монастырь.

В отличие от драмы Эдмона Ростана поэма Генриха Гейне не пользовалась видимым спросом, несмотря на то что в России его творчество уже стало частью литературного сознания. Тем не менее, некоторые сюжетные линии его опуса были актуализированы в сочинениях-репликах на поэму немецкого романтика. В частности, Г. Гейне вводит очень поэтичный мотив ожившего гобелена и посмертного свидания неразлучных душ.

Мелисанда соткала настенный ковер, изображающий ее встречу с Жоффруа. В создание его необычного узора, который напоминает смертным о красоте райского сада, о горечи потерянного Эдема, она вложила весь трепет своей души: любовь и страдание, радость встречи и слезы утраты. По ночам ковер преображается. С него сходят две призрачные фигуры влюбленных, они гуляют по замку, шепча друг другу слова, которые не успе-

ли сказать при жизни. Этот мотив со временем очень прочно войдет в сюжетно-тематический топос романтизма. Самым популярным его изводом, пожалуй, станет балетный спектакль дягилевских сезонов «Павильон Армиды» Т. Готье – Н. Черепнина – А. Бенуа – М. Фокина.

Единый хор западноевропейского и русского искусства пел гимн Далекой возлюбленной, но самыми выразительными его голосами стали появившиеся одновременно в 1896 г. декоративное панно «Принцесса Грёза» художника Михаила Врубеля и одноименная симфоническая прелюдия, ор. 4 Николая Черепнина. Перейдем к последовательному рассмотрению особенностей воплощения образа Далекой возлюбленной в названных сочинениях.

Из всей плеяды русских живописцев, пожалуй, лишь М. Врубель транслировал образ Далекой возлюбленной с необычайной настойчивостью и последовательностью. Не лишним будет заметить, что путь на открытую выставку у этого шедевра был нелегким. Собратья художника «по перу» признали панно «нехудожественным»<sup>1</sup>, оно было запрещено к показу. Павильон был выстроен в неоклассическом стиле, а новое искусство, которое представлял Врубель, вносило диссонанс в академическую стилистику выставки. К тому же, не было официального согласования с организатором – Академией художеств.

Ситуацию спасает С. Мамонтов. Он строит за оградой выставки отдельный павильон, где и размещает шедевр, наделавший столько шума. Благодаря рекламе предприимчивого купца и мецената имя М. Врубеля моментально становится извест-

ным широкому кругу любителей и знатоков искусства, а посетители проявляют неподдельный интерес к столь скандальному шедевру.

В «Принцессе Грёзе» М. Врубель синтезирует два сюжета. Он изображает момент встречи принцессы и поэта, как на гобелене из поэмы Г. Гейне, на панно присутствует и Бертран, персонаж из пьесы Э. Ростана. Художник противопоставляет две грани любви: идеальную, небесную, которую олицетворяет Жоффрау и Мелисанда, и земную, страстную в образах благородного рыцаря Бертрана и Мелисанды.

Разрабатывая этот сюжет, Врубель отказался от многих подробностей и деталей, фокусируя внимание на ключевом событии – мистической встрече Жоффрау и Принцессы. Художник искал способы выражения любви как мечты и Прекрасной Дамы как неземной возлюбленной. Вначале это был процесс поиска «генеральной интонации» грезы и сосредоточенность на мотиве мечтательной грусти. Затем вдохновение, боль и сострадание вытеснили страсть и расширили границы романтической любви, подчинив последнюю правилам куртуазности. Для художника, исповедующего «религию» символизма, в драме Ростана был важен миг перехода человека из тварного бытия в Вечность. Этому моменту подчинены все сюжетные линии врубелевского панно, связанные с двумя главными персонажами (Мелисандой и Жоффрау). Рассмотрим каждый из них.

Несмотря на то что панно имеет название «Принцесса Грёза», центральной фигурой композиции становится принц Жоффрау Рюдель. Его образ многомерен и имеет две смыс-

ловые доминанты. Он выступает как поэт и как сакральная жертва. Принц-поэт у М. Врубеля уподобляется Орфею. В его руках лира – символический знак греческого певца. Под чарами волшебной музыки, идущей от самого сердца, из глубины души поэта, мир преобразуется. Орфей имел дар своей игрой останавливать реки и ветер, гармония его звуков очаровывала богов и смертных.

Трансляция мысли о пересоздании мира средствами искусства, пожалуй, является ключевой в картине и резонирует с высказываниями русских философов начала XX в.: «Искусство не имеет дела с утилитарными оценками этого мира, ибо оно зачаровано красотой иного, горнего мира и стремится сделать ее ощутимой. Оно показывает то, чего жаждет и о чем тоскует душа, являя тварь в свете Преображения. Его голос есть как бы зов из другого мира, весть издалека» (Булгаков С., 1916, с. 2).

Другая составляющая образа принца – сакральная жертва. На это указывает особое расположение фигуры принца: он лежит на возвышении, как на алтаре, укрыт мозаичным цветным пологом, являющимся аллюзией на райский сад, вышитый Мелисандой на ковре – залог их будущей встречи в Вечности. Фигура поэта и мачта корабля образуют в композиции крест – символ страдания и сакральной жертвы. В этом контексте смысловой доминантой панно является образ поэта, положившего свое творчество на алтарь поэзии, которая, в свою очередь, становится связующей нитью между горним и дольным миром. Лира в руках художника – символ искусства, противостоящего смерти.

Врубель представил секуляризированный вариант религиозного сюжета. Художник поднял фигуру поэта до высоты божественного величия. Он есть искупительная жертва, которая спасает мир и преобразует сердца людей. Для певца и поэта, ведомого небесной любовью, мир реальный – это временное пристанище.

Образ Мелисанды на панно М. Врубеля также многомерен. Он имеет несколько взаимосвязанных семантических компонентов. Принцесса Греза наделяется христианскими коннотациями. Мелисанда изображена в алмазном венце с белой лилией в руках – символах чистоты со времен Средневековья, сопровождающих образ Богоматери. Дополняют эту сторону образа и белые одежды Мелисанды, которые в живописи стали традиционным символом невинности.

Другая грань образа Принцессы Грезы – душа поэта, существо нематериальное, бестелесное. На это указывает ее абсолютная прозрачность и оторванность от земли. Фигура Мелисанды парит в воздухе в окружении духов, поддерживающих ее развевающийся шлейф. Здесь господствуют матовые краски, они уводят от реальности, внося в умиротворенную гармонию пейзажа мотив онейрического забвения.

Тема вечной женственности и рыцарского поклонения красоте, так возвышенно звучащая в полотне «Принцесса Грёза», невольно обращает внимание на концепцию куртуазной любви и образ Далекой возлюбленной Э. Ростана:

Люблю я любовью безбрежную,  
Нежною,

Как смерть безнадежно;  
Люблю мою грезу прекрасную,  
Принцессу мою светлоокою,  
Мечту дорогую, неясную,  
Далекою.

Э. Ростан «Принцесса Грёза»  
(1958, с. 19).

Интересно заметить, что на момент написания этого шедевра М. Врубель знакомится со своей будущей супругой – певицей Надеждой Забелой, женщиной, которая прошла через всю его жизнь. С этого момента все образы прекрасных дам на его картинах будут носить ее черты. В связи с этим можно предположить, что состоявшийся дебют любимой жены и музы в «Принцессе Грёзе» значил для автора нечто большее, нежели отвлеченное художественное «суждение» о Далекой возлюбленной. Мы вправе говорить об очень личном чувстве, сублимированном в этом художественном опусе.

Вся композиция панно удивительно динамична. В ней «читаются» и боль, и восторг, и счастье, и слезы. Опорные линии композиции, образованные перекрещиванием мачты корабля и ложа принца, пересекаются с двух сторон малыми окружностями. В пространство одной из них вписаны Мелисанда и поэт, второй – пираты и поэт.



Все панно заключено в полукруг, а у границ образовавшейся дуги находятся пираты, своего рода символ

грубой материи, и Принцесса, существо из иного мира. Борьба этих противоположностей человеческой природы подчеркивается цветовым противопоставлением: светлое – темное. На стыке двух начал в точке золотого сечения находится лира поэта. Она, как знак божественного дара, соединяет несоединимое в акте художественного творчества. Заметим, что большая часть пиратов изображена в нижней части панно: они внимают Певцу любви, погружаясь в гармонию звуков, в мир грез.

Вот эти загорелые гребцы,  
Все бывшие разбойники, пираты,  
Преступней их сердец закоренелых  
Вам трудно б было прежде отыскать, –  
Они взялись к далекой даме сердца  
Доставить принца. Что ж теперь мы  
видим?

Когда с их капитаном договор  
Подписывали мы, никто из них  
И не слышал про дивную принцессу,  
Теперь они все влюблены в нее.

Э. Ростан «Принцесса Грёза»  
(1958, с. 6).

Все на картине находится в движении, дающем ощущение выхода в иной план бытия. Взгляд зрителя движется по горизонтали слева направо навстречу летящему кораблю, который всегда являлся неизменным атрибутом многочисленных сюжетов о переходе души в иной мир. Величие этому моменту сообщает образ Бертрана, выступающего в роли Харона – перевозчика человеческих душ в загробном мире. Этот образ у М. Врубеля кардинально трансформирован: место мрачного лодочника занимает благородный рыцарь. Меч крестоносца и красный плащ говорят о готовности жертвенного служения.

Набегающие волны на переднем плане своими плавно вздымающи-

мися и ниспадающими линиями ассоциировались с воздушными облаками, уносящими корабль жизни в прекрасные дали. Им вторило очертание лиры в руках поэта и абрис Принцессы Грезы. Дополнительную смысловую выразительность картине придавала сверкающая на солнце майолика. Сам материал внес в рассматриваемый шедевр новые содержательные краски. Как известно, майолика обладает способностью особым образом отражать и преломлять свет. Разместившись на фасаде гостиницы «Метрополь» в Москве, «Принцесса Грёза» М. Врубеля вознеслась над обыденным миром, провозглашая победу прекрасной грезы над суетой человеческого бытия, торжество красоты и гармонии в мире. В этом контексте полотно воспринималось как секуляризованное Откровение горнего мира, как «умозрение в красках» (Е. Трубецкой).

Возвращение любви статуса мистического измерения, трансляция ее как тайны и грезы нашли свой отклик в музыкальном искусстве. Способность музыки к воплощению всех нюансов эмоциональной палитры человеческой души позволила раскрыть иные смысловые грани образа Далекой возлюбленной. Поиски композиторов находились в области утонченной сферы тонкого лиризма, связанной с поэтикой снов, видений, мечтаний. Симфонический прелюд Н. Черепнина «Принцесса Грёза», пожалуй, стал первым манифестом музыкальных грез в искусстве Серебряного века.

Безусловно, композиторы-романтики в своем творчестве неоднократно обращались к грезовому тематике, однако лишь в «Принцессе Грёзе»

Н. Черепнина складывается иконография образа Далекой возлюбленной, выстроенная в виде целостной идейно-художественной системы, в которой все элементы: тематические, композиционные, жанровые – высвечивают главные постулаты куртуазной любви – служение идеалу, томление и тоску по неземной возлюбленной. Все средства выразительности у Н. Черепнина направлены на создание «грезового царства» (И. Северянин).

Визитной карточкой прелюдии и интонационным источником всех тем стала закругленная одноголосная тема вступления, мерцающая тональными центрами *fis* – *A*. Неспешный разворот ее первой фразы, передающий восходящий бесполутоновый мотив от виолончелей к группе деревянных духовых, которые замыкают мелодическое движение долгой педалью трезвучия *A-dur*, расцвеченного нежными переборами арфы на фоне пиццикато струнных, создает впечатление струящегося эфира, всплывающего видения, распускающегося цветка, которое в программе к пьесе обозначено как «волшебная греза», «дивный красоты цветок Византии». Музыкальный портрет принцессы и ее свиты рождается из пульсации триолей, окутанных «пряными» гармониями, рифмуясь с маревом всплывающих сновидений из драмы Э. Ростана:

Из царства видений слетая,  
Лазурным огнем залитая,  
Нисходит на землю она,  
Вся сказочной тайны полна...

Э. Ростан «Принцесса Грёза»  
(1958, с. 20).

Изысканное сопоставление *A-dur* и *Des-dur* пленяет красотой образов нездешнего мира – хрупкого

и благоуханного. Изоощренное сплетение мотивов, рассыпанных в имитационных переключках, напоминает процесс изготовления ткацкого полотна и корреспондирует с образами поэмы Г. Гейне, предвосхищая встречу героев в Вечности.

Основная тема первой части в виде периода из трех предложений с восходящей модуляцией в простую трехчастную форму на композиционном уровне воплощает идею органического роста, так напоминающую флоральную стилистику музыкального модерна. Изложение второго предложения с большептерцовым смещением A-dur – F-dur – оригинальная находка композитора, поскольку игра тональным центром, с одной стороны, создает иллюзию движения, с другой – оставляет статичным и неизменным главный образ Принцессы Грезы, поворачивающийся как кристалл разными гранями.

Исключительно певучая тема любви принца Жоффрау, по опорным звукам выстраивающая линию поступенного нисхождения, уравновешена гаммообразным противодвижением. В целом, в мелодии вырисовывается фигура *circulatio*, связанная с образами божественной гармонии, умиротворения и совершенства. Добавим к этому постоянный трепет оркестровой ткани, возникающий от частой смены тембров и ритмической пульсации триолей, к которым в репризе подключится «колышущееся» тремоло струнных, и песня вдохновенной мечты, экстатический гимн красоте (особенно в третьем предложении периода) получит законченное выражение.

В центре симметричной композиции симфонического прелюда

Н. Черепнина находится, как сказано в программе, образ «бурь, невзгод и отчаяния». Тема, лежащая в основе центрального раздела, построена на ритмоинтонациях связующего построения. Скандируемая медью, она своим взвинченным характером и шквалом прямолинейных пассажей напоминает темы-фатумы П.И. Чайковского.

Выступая полярным контрастом всему предыдущему материалу, тема бурного пейзажа, тем не менее, не приводит к фатальному концу, как это было типично для драматических симфоний предшествующего периода. Напротив, динамическая реприза поворачивает действие в русло восторженно-лирической кульминации и тихой коды, истаявающей в переливах арфы и умиротворенного соло первых скрипок.

В итоге образ Далекой возлюбленной у Н. Черепнина получил характер отстраненности от видимого мира, растворившись в череде неясных смутных настроений и тонких чувств, а путь духовного преображения поэта предстал как движение от печали к внутреннему переживанию экстатического восторга. Согласно классификации М. Эпштейна, пять главных аспектов любви – страсть, вдохновение, боль, нежность и страдание – в «Принцессе Гресе» обрели свое специфическое куртуазное «звучание» (см.: (Эпштейн М., 2015, с. 56–59)).

Подведем итоги. Анализ двух опусов-манифестов рубежного периода – художественного панно «Принцесса Гресе» и одноименного симфонического прелюда Н. Черепнина – позволил выявить особенности воплощения образа Далекой возлюбленной в искусстве Серебряного

века. Она виделась как устремление к духовному, трансцендентному началу. Любовь попала в сферу воображаемого, овестьствляя мир иной реальности. В связи с этим произошли корректировки в трактовке различных аспектов любви. Страсть лишилась чувственной окраски, при этом сохранив динамику движения влюбленных навстречу друг другу. Вдохновение окрасило любовный порыв экзотическими эмоциями. Боль потеряла интенсивную выраженность и негативный оттенок.

Итак, любви было «предписано» существование в формах ожидания, томления, утонченной экзальтации, что актуализировало куртуазный идеал Прекрасной Дамы, который в романтизме плавно смодулировал в образ Далекой возлюбленной. В сочинениях рубежа веков рассматриваемый образ олицетворял собой высший абсолют красоты и совершенства, то, что символисты называли Вечной Женственностью. Они

«прозрели» единство духа и материи в мистическом соединении Поэта и Поэзии, персонифицированной в образе Прекрасной Дамы, в дальнейшем переименованный в Прекрасную Грезу.

Самозабвенная отдача себя другому, смерть и растворение в нем с последующим воскрешением осуществлялась в акте творческого соединения с Далекой возлюбленной. Перефразируя слова С. Булгакова, адресованные искусству в целом, можно сказать, что Принцесса Грёза – это «залетный гость в этом мире», «весть о мире ином» (1916, с. 3). Таким образом, возведение любви в абсолют Вечной Женственности посредством творческого начала в человеке утверждало гармонию Универсума, а «Принцесса Грёза» М. Врубеля и Н. Черепнина возвещала современникам о разрушении преграды между сакральным и профанным мирами, о возможности соединения духа и материи.

#### ПРИМЕЧАНИЕ

<sup>1</sup> Художественным, по мнению представителей академической школы, являлось только то, что соответствовало классицистским канонам, о чем свидетельствуют издания Академии художеств 1896 г.,

посвященные в основном православной культуре, зодчеству и античным произведениям (см.: (Журналы и отчет Императорской академии художеств в 1896 году. СПб.: Тип. Гл. упр. уделов, 1897. 54 с.)).

#### ЛИТЕРАТУРА

Булгаков С.Н. Искусство и теургия. Фрагмент // Русская мысль. 1916. № 12. С. 1–24.

Кассу Ж. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. М.: Республика, 1998. 432 с.

Ростан Э. Пьесы / пер. с фр. Т. Щепкиной-Куперник. М.: Искусство, 1958. 599 с.

Шестаков В. Эрос и культура: Философия любви и европейское искусство. М.: Республика; ТЕРРА-Книжный клуб, 1999. 464 с.

Эпштейн М. Пять аспектов любви // Большая книга о любви / под ред. Л. Борманса. М.: Эксмо, 2015. С. 56–59.

#### REFERENCES

Bulgakov, S.N. (1916), "Art and theurgy. Fragment", *Russkaya mysl'* [Russian Thought], no. 12, pp. 1–24. (in Russ.)

Busby, K., Kleinhenz, C. (2006), *Courtly arts and the art of courtliness: Selected papers from the Eleventh Triennial Congress of the International Courtly Literature Society*. Cambridge, MA: D.S. Brewer, pp. 679–692. (in Eng.)

Ehpshtein, M. (2015), "The five aspects of love", *Bol'shaya kniga o lyubvi* [A big book about love], in L. Bormans (ed.), Eksmo, Moscow, pp. 56–59. (in Russ.)

Kassu, Zh. (1998), *Entsiklopediya simbolizma: zhivopis', grafika i skulptura. Lite-*

Busby K., Kleinhenz C. Courtly arts and the art of courtliness: Selected papers from the Eleventh Triennial Congress of the International Courtly Literature Society. Cambridge, MA: D.S. Brewer, 2006. P. 679–692.

Moore J.C. «Courtly Love»: A problem of terminology // *Journal of the History of Ideas*. Oct.–Dec. 1979. P. 621–632.

Talbot Donaldson E. The myth of Courtly Love, Speaking of Chaucer. New York: Norton, 1970. P. 154–163.

*ratura. Muzyka* [Encyclopedia of Symbolism: painting, graphics and sculpture. Literature. Music], Respublika, Moscow, 432 p. (in Russ.)

Moore, J.C. (1979), Courtly Love: A problem of terminology, *Journal of the History of Ideas*. Oct.–Dec., pp. 621–632. (in Eng.)

Rostan, E. (1958), *P'esy* [Plays], trans. by T. Shchepkina-Kupernik, Iskusstvo, Moscow, 599 p. (in Russ.)

Shestakov, V. (1999), *Eros i kul'tura: filosofiya lyubvi i evropeiskoe iskusstvo* [Eros and culture: Philosophy of love and European art], Respublika; TERRA-Knizhnyi klub, Moscow, 464 p. (in Russ.)

Talbot, D.E. (1970), The Myth of Courtly Love, Speaking of Chaucer. New York: Norton, pp. 154–163. (in Eng.)

---

#### Сведения об авторах

Бегичева Ольга Викторовна, доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Институт музыки, театра и хореографии) (Санкт-Петербург), профессор кафедры истории и теории музыки Волгоградского государственного института искусств и культуры

E-mail: olilog@yandex.ru

Шэнь Тун, аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Институт музыки, театра и хореографии) (Санкт-Петербург)

E-mail: 583147680@qq.com

Штейнле Ксения Александровна, студентка кафедры истории и теории музыки Волгоградского государственного института искусств и культуры

E-mail: 11shteinlekc@mail.ru

#### Authors information

Olga V. Begicheva, D. Sc. (Art Criticism), Professor of the Department of Music Education and Education at the A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia (Institute of Music, Theater and Choreography) (Saint Petersburg), Professor of the Department of History and Theory of Music at the Volgograd State Institute of Arts and Culture

E-mail: olilog@yandex.ru

Shen Tong, postgraduate of the Department of Music Education and Education at the A.I. Herzen State Pedagogical University of Russia (Institute of Music, Theater and Choreography) (Saint Petersburg)

E-mail: 583147680@qq.com

Ksenia A. Steinle, student of the Department of History and Theory of Music at the Volgograd State Institute of Arts and Culture

E-mail: 11shteinlekc@mail.ru

Поступила в редакцию 11.02.2022

После доработки 13.07.2022

Принята к публикации 21.07.2022

Received 11.02.2022

Revised 13.07.2022

Accepted for publication 21.07.2022